

Apresentação

Etnomusicologia: da música brasileira à música mundial

TIAGO DE OLIVEIRA PINTO

idéia de organizar uma coletânea de trabalhos de etnomusicologia para um dossiê temático da *Revista USP* foi pela primeira vez pronunciada por João Baptista Borges Pereira, professor emérito do Departamento de Antropologia da USP por ocasião do III Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia no Sesc

Pinheiros em São Paulo (novembro de 2006). A proposta era interessante, pois foram raras até então as oportunidades de se apresentar textos de especialistas na área dirigidos a um público interessado e acadêmico, porém não necessariamente conhecedor de antropologia da música¹.

Os textos selecionados para compor o dossiê tratam de vários aspectos e de diferentes formas de pesquisa e de se pensar a **etnomusicologia**, que, grosso modo, pode ser entendida como o

TIAGO DE OLIVEIRA PINTO é professor da FFLCH-USP, do Instituto de Musicologia da Universidade de Hamburgo, Alemanha, e coordenador de curso *online* de Etnomusicologia, www.sonsdobrasil.org.

estudo do ser humano que faz música. O que distingue a etnomusicologia da musicologia histórica — mais dedicada a fontes escritas — é dar ênfase ao estudo do fazer musical e à criação que daí surge, independente da origem cultural e do lugar geográfico da respectiva manifestação. Dessa maneira, a etnomusicologia tem uma afinidade muito grande com a antropologia, principalmente também por tratar de manifestações ligadas a redes de relações sociais ou culturais mais amplas e não necessariamente inseridas no universo letrado.

Instituída há pouco mais de cem anos na Europa, a etnomusicologia entende que há inúmeras formas de se fazer música diferenciada dos cânones ocidentais. Buscar entender essas manifestações musicais de outros continentes significa estudá-las, e estudá-las exige um conhecimento mais aprofundado da sociedade em foco, ao mesmo tempo que conhecer outras civilizações é também emancipar-se das normas ao próprio redor, relativizando-as, para, inclusive, enxergar a própria cultura com outros olhos, e, por conseguinte, ouvi-la com outros ouvidos. Na era das comunicações instantâneas e da globalização, uma percepção como essa tinha que ganhar muita força e incentivar o debate em torno do entendimento (ou não) entre diferentes povos e mentalidades. A etnomusicologia acompanhou esse desenvolvimento, quase que como uma disciplina irmã da antropologia cultural, sem abandonar por completo a musicologia histórica, embora liberta do imperativo do pensamento musical ocidental oitocentista, que perdura, largamente, nas grades curriculares dos conservatórios de música até hoje.

Os primeiros registros de música feitos em pesquisa de campo antropológica no Brasil foram realizados entre 1907 e 1911 por pesquisadores antropólogos alemães, que gravaram cânticos dos carajás, macuxis, taulipangues, iecuanas, entre outros povos indígenas da Amazônia, para fins de pesquisa. Inicialmente a avaliação desse material sonoro, arquivado em museus de an-

1 É significativo que a partir dos anos 1980 algumas coletâneas importantes com enfoque etnomusicológico sobre a música brasileira tenham sido publicadas no exterior: *Weltmusik: Brasilien. Einführung in Musiktraditionen Brasiliens*, Mainz/New York/London, Schott, 1986 [org. Tiago de Oliveira Pinto]; Brazil. *The World of Music*, 1988, vol. 30/2 [org. Tiago de Oliveira Pinto]; *Die Musikkulturen der Indianer Brasiliens* (1). *Musices Aptatio. Liber Anuaris*. Roma, CIMS, 1994-95 [org. Antonio Alexandre Bispo]; *Brazilian Musics, Brazilian Identities. British Journal of Ethnomusicology*, Cambridge, 2000 [org. Suzel Ana Reily].

Mais recentemente surgem coletâneas com ensaios de etnomusicologia brasileira editadas no país: *Etnomusicologia: Lugares e Caminhos, Fronteiras e Diálogos*, Salvador, UFBA/Abet, 2005 [org. Angela Lühning & Laila Andresa Cavalcante Rosa]; *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*, Belo Horizonte, UFMG [org. Rosângela Pereira de Tugny & Ruben Caixeta de Queiroz, 2006]; "Etnomusicologia", in *Antropológicas* 17 (1), 2006. Recife, UFPE [org. Carlos Sandroni].

*Procissão de
Festa de Reis
em Jaborandi,
São Paulo,
1987*



tropologia, ficava a cargo de musicólogos, que transcreviam para partituras os sons registrados. No momento em que esses musicólogos perceberam que somente a transcrição para a pauta musical não possibilitaria compreender e apreciar as músicas registradas – sendo necessário que o pesquisador mergulhasse também na cultura onde soavam as músicas – nasce uma etnomusicologia que já se distancia da pesquisa histórica para adotar perspectivas antropológicas. É da necessidade de uma redefinição metodológica, do abandono de códigos estabelecidos e, assim, da ruptura com verdades instituídas, que surge a disciplina. É sintomático, portanto, que um dos expoentes do modernismo brasileiro, **Mário de Andrade**, também compreendesse e difundisse a pesquisa etnomusicológica (obviamente sem usar o termo, pois a disciplina se firmou como “etnomusicologia” somente a partir dos anos 1950 com a fundação da Society for Ethnomusicology nos EUA).

Atividades etnomusicológicas brasileiras recentes tomaram vulto na década de 1990, quando universidades incluíram a etnomusicologia nos currículos dos departamentos de música e de antropologia, inaugurando os primeiros programas brasileiros

de pós-graduação na área. Hoje diversos centros de pesquisa e uma instituição como a Associação Brasileira de Etnomusicologia (Abet) já refletem um grande potencial de pesquisa e de projetos no Brasil através da atuação de profissionais em instituições de ensino e graças a uma nova e engajada geração de etnomusicólogos.

Embora posterior às mencionadas primeiras experiências de gravação sonora na Amazônia, o surgimento de nomes importantes na história da pesquisa etnomusicológica no Brasil é mais antigo do que a criação de cátedras correspondentes na última década do século XX, ou da institucionalização da Abet em 2001. Basta recordar que, sem dúvida, foi Mário de Andrade quem deu importância às múltiplas tradições orais de música no país de forma mais sistemática, como professor de história da música e pesquisador da cultura brasileira. Mário não só reconheceu a riqueza da diversidade musical brasileira, como também a sua fragilidade. A empreitada de pesquisa e de registros musicais que organizou em 1938 – a célebre **Missão de Pesquisas Folclóricas** – é um exemplo eloquente da pesquisa etnomusicológica brasileira daquele tempo.

Uma das várias orientações da disciplina que contribuíram aos estudos acadêmicos da música com resultados de pesquisa verdadeiramente interdisciplinares e inovadores é a etnomusicologia da música indígena no Brasil. Mítica e músicas amazônicas como fenômenos simultâneos, infensos à escrita e inseparáveis da sua *performance*, representam um código que exige dos pesquisadores uma percepção aguçada para acontecimentos que vão muito além de qualquer consenso preestabelecido do que seja a prática musical. Os trabalhos de etnomusicólogos como Rafael José de Menezes Bastos, Anthony Seeger, Acácio Tadeu Piedade, Deisy Lucy Montardo – para citar apenas alguns nomes – documentam o lugar consistente desse campo dentro da disciplina no Brasil. Guilherme Werlang dá conta dessa abordagem no presente dossiê com o seu ensaio sobre os mito-cantos marubos, expressão de um povo amazônico cujo universo mítico – e portanto musical – acompanha desde o início dos anos 1990.

Uma outra vertente etnomusicológica, cuja originalidade também se faz perceptível fora do campo da disciplina, é aquela que tem o estudo das complexas tramas sonoras transatlânticas como seu foco de interesse.

O estudo da presença das culturas africanas no Brasil é sem dúvida um campo que se beneficia dos resultados da pesquisa etnomusicológicas. Na sua busca pela compreensão dos processos históricos e sociais que marcam as populações afro-americanas, as ciências sociais podem considerar a etnomusicologia, pois seus métodos de trabalho complementam e ampliam grandemente teorias da cultura e da miscigenação, visto que “a cor do som” não coincide, necessariamente, com supostas realidades baseadas em critérios raciais. Gerhard Kubik, cuja fala aqui reproduzida abriu o III Encontro Nacional da Abet de 2006, é o estudioso que, em meados dos anos 1970, pela primeira vez apontou para as origens conceituais e sonoras do samba e de outras manifestações afro-brasileiras (Kubik, 1979). Hoje já se vê uma continuidade dessa orientação teórica em trabalhos que tratam de conceitos e de estruturas performáticas, cuja importância está em possibilitar um olhar diferenciado sobre a presença africana no Brasil justamente através da dimensão da escuta. A etnomusicologia confere às manifestações afro-brasileiras um lugar muito mais amplo do que aquele que comumente ainda se apega à idéia de resistência, de um lado,

Tiago de Oliveira Pinto



Cena de jongo na Serrinha, com Darcy da Serrinha (ao centro), Madureira, Rio de Janeiro, 1982

ou de mera contribuição cultural, ou seja, folclórica, de outro.

Além da sua crescente presença em programas acadêmicos, a etnomusicologia brasileira se caracteriza mais recentemente também por sua aplicabilidade junto a comunidades cujas práticas musicais são documentadas e estudadas, ao mesmo tempo que difundidas *in loco*. A experiência da disciplina no Brasil começa a apresentar exemplos em que o saber do pesquisador leva ao auto-reconhecimento e mesmo a uma forma de “autopesquisa” de determinados grupos. Assim, a primeira experiência pedagógica bem-sucedida no contexto de uma etnomusicologia aplicada realizou-se na Bahia, sob a coordenação de Francisca Marques, que trabalha na região desde 2001. Outros projetos congêneres incluem também comunidades da periferia das grandes cidades, como a da Maré no Rio de Janeiro (Araújo et al., 2006). Já a recente nomeação do samba de roda do Recôncavo como *masterpiece* do patrimônio imaterial da humanidade pela Unesco deve-se ao trabalho de etnomusicólogos no país, que não apenas dispõem dos principais registros sonoros e documentais da manifestação, como também são responsáveis pelo dossiê fundamentado

submetido pelo MinC-Iphan à Unesco e que levou ao reconhecimento internacional da relevância cultural da manifestação (Iphan, 2006).

Algumas das principais tendências da etnomusicologia no Brasil que se configuram nítidas nos nossos dias podem ser resumidas a seguir:

1) Uma pergunta que cada vez menos se pronuncia entre etnomusicólogos é “o que é música?”. Interessa antes disso saber **para que é feita** ou qual a proposta da sua *performance*, momento em que toda música está **viva** e portanto não “congelada” em partitura ou registro sonoro.

2) Se não existe uma prática da música de validade universal (a execução a partir da leitura de uma partitura é apenas uma de muitas práticas), há o consenso de que a expressão cultural viva se insere em **diferentes momentos, meios e contextos**, todos importantes para a gênese e manutenção de práticas musicais. Isso terá, necessariamente, conseqüências também para o trabalho etnomusicológico.

3) Muito mais do que a possível autenticidade da música – a singularidade da sua forma – é a **especificidade da ocasião** em que é realizada que ganha a atenção dos

Tiago de Oliveira Pinto



Maracatu
“Piaba de
Ouro” em
apresentação de
rua em Cidade
Tabajara, PE,
1990

pesquisadores, a autenticidade (ou não) da música sendo apenas de relevância secundária para a sua análise.

4) Assim, questões básicas estarão voltadas ao *mix*, ou seja, à mistura sonoro-musical, mais do que à possível originalidade de partes distintas desse *mix*, emancipando a discussão contemporânea sobre música de idéias de hibridismo, aculturação etc. (conceitos, aliás, de relevância questionável para um entendimento cultural de música).

5) Ao invés de priorizar a desconstrução objetiva e analítica da manifestação musical como principal labor do musicólogo – essencialmente daquele que lida com o aspecto histórico da música –, importa ao etnomusicólogo considerar a *impressão geral* que essa manifestação expressa, uma preocupação que antecede e orienta o foco dirigido a elementos mais propriamente sonoro-musicais (a análise de ritmos, timbres, etc.).

6) Um interesse de destaque dado aos *significados* da música, em detrimento do entendimento de suas estruturas sonoras, tem caracterizado muitos trabalhos recentes de etnomusicólogos, mais notadamente nos EUA, influenciados pela antropologia de Clifford Geertz. Diferente dessa tendência, o olhar mais equilibrado sobre *ambos os aspectos* – sobre a estrutura sonora e, simultaneamente, sobre os seus *significados* – ganha maior importância entre nós.

7) Investigações etnomusicológicas recentes valorizam a dinâmica social, na medida em que a pesquisa da música em dada comunidade representa, simultaneamente, um projeto comunitário. *Ao invés da retórica acadêmica, prevalece aqui a voz dos membros dessa comunidade.*

Concluindo, o presente dossiê ainda abre espaço para a chamada *world music*, apresentando aos leitores uma entrevista exclusiva com Gerald Seligman. Além de presidente da World Wide Music Expo (Womex.com), de exímio conhecedor da música popular brasileira e de produtor musical, Gerald Seligman também é amigo pessoal de vários representantes importantes da MPB. Poucos profissionais têm o domínio que tem o entrevistado sobre a relação da música popular brasileira com o advento da *world music*. A hipótese que surge é que nada melhor do que a própria pesquisa etnomusicológica para detectar o plano sonoro como elemento decisivo para o vertiginoso desenvolvimento da *world music* na mídia em todo o mundo.

Se, finalmente, as primeiras gravações de música, de tradição oral brasileira feitas por antropólogos alemães no início do século XX contribuíram ao desenvolvimento da etnomusicologia como nova ciência da cultura, é a manifestação musical brasileira resgatada por produtores e artistas nacionais e estrangeiros a partir do final desse mesmo século XX que irá reafirmar uma renovada musicalidade brasileira, dando-lhe cada vez mais ouvido internacional através da globalização das mídias.

Este dossiê pretende estimular a discussão em curso, sem reclamar para si, obviamente, esgotá-la, mesmo porque ouvir é uma experiência sensorial inserida no tempo e, por esse motivo, inesgotável. Assim, enquanto há tempo, existe música e, dessa forma, a reflexão sobre a mesma.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Samuel et al. "Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro", in *Ethnomusicology*, vol. 50, nº 2, 2006, pp. 287-313.
- DOSSIÊ IPHAN 4: *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília, Minc/Iphan, 2006 (coord. de pesquisa Carlos Sandroni).
- KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1979.